

**МІФОПОЕТИЧНА ОСОБЛИВІСТЬ МІФЕМИ-ОБРАЗУ "СПАСИТЕЛЬ" У ДРАМАТУРГІЇ АБСУРДУ
(НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ С. БЕККЕТА "ЧЕКАЮЧИ НА ГОДО")**

У статті розглянуто міфопоетичні особливості функціонування міфемати "спаситель" в абсурдистській драматургії.

Актуальною літературознавчою проблемою сьогодення є питання про трактування того чи іншого художнього твору з позицій авторської інтерпретації та читачкої/критичної ре-інтерпретації. Зазначена проблема стосується й такого специфічного літературного напрямку, як драматургія абсурду. Річ у тому, що "театр абсурду" є чи не найпоширенішим проявом авторської інтерпретації, що базується на власній у більшій чи меншій мірі чітко оформленій концепції. Драматургія "театру абсурду" – явище концептуальне, тобто таке, що базується на власній семіотичній системі. Абсурдистська семіотика є протилежною мімітичним (наслідуючим) зображальним засобам неомодерністської літератури. Для семіотичної системи "театру абсурду" визначальним є не зображення світу у формах життя, що характеризує реалістичне мистецтво, а, радше, пропозиція ідеї власного бачення світу. Своєрідне протиставлення абсурдистського генезису реалістичному мімізису знаходить свій прояв в архітектоніці художнього твору, що завдяки концептуальності світосприйняття характеризується підвищеною аналітичністю, рефлексією, парадоксальністю. Специфічна концепція "театру абсурду" дозволяє драматургам, з одного боку, говорити про істинне знання людини та часу (тотожність із неомодерністським світоглядом), а з іншого – донести, власне, це знання своєрідним чином, звівши до мінімуму життєподібність та посиливши символіку.

Літературна концепція, як і філософська, не виникає з нічого. Так чи інакше відбувається апелювання до реконструкції історії, вказуючи, таким чином, на взаємозв'язок "театру абсурду" з поняттям міфопоетики. Відштовхуючись від класичного визначення У. Еко про міфопоетику як переосмислення історії, її суто авторську конструкцію, ми стикаємося з доволі цікавим парадоксом. Річ у тому, що драматурги-абсурдисти, роблячи акцент на своїй авторській концепції, провокували, по суті, безліч читачьких ре-інтерпретацій п'єс, тому що за концептуальним баченням світу раптово виявлялося бачення власне архетипічне, символічне, універсальне. "Театр абсурду" як напрям, з цієї точки зору, є дуже показовим, бо, власне, попри численні авторські концепції світосприйняття, всі їх можна звести до єдиного знаменника хоча б тому, що їх надбання вже є суто літературною традицією. Міфопоетично кажучи, "театр абсурду" не є явищем суто новаторським, винятково концептуальним. Як і будь-який напрям, він, у першу чергу, продовжує вже усталену традицію, а власна суто абсурдистська естетика надає цій традиції лише історичної відповідності.

Беккет є чи не "найжахливішим" абсурдистським концептуалістом, бо його методологічний підхід до власної драматургії, як відомо, не припускає альтернативи для читачької чи то режисерської ре-інтерпретації. Детальна, майже математична розрахованість дій, реплік, пауз, освітлення, кількості кроків на сцені – все це обумовлюється у передмові до будь-якої п'єси драматурга. Авторська концепція, яка так чи інакше є наслідком міфопоетичної, так би мовити, світорозбудови, трактується самим автором як єдиний можливий спосіб сценічного втілення п'єси, який не припускає довільних ре-інтерпретацій режисера-постановника чи актора (за винятком заздалегідь обумовлених автором). Так само як Беккет-драматург є "жахом" для режисерів та акторів, так і останні, у свою чергу, провокували автора до діалогу чи, радше, полілогу чи післямови, бо будь-яка п'єса Беккета має відкритий фінал і вважає читачьку ре-інтерпретацію щонайменше логічною. Але Беккет не був би драматургом абсурду, якби добровільно погодився б на такий власне компроміс із читачем й зробив крок назустріч. Навпаки, відомі випадки, коли сценічні втілення беккетівських п'єс не визнавалися самим драматургом, який, попри прем'єру, парадоксально "забороняв" ту чи іншу ре-інтерпретацію власної концепції. Так трапилося і з п'єсою "Чекаючи на Годо", що одна із найбільш незвичайних її постановок була здійснена в середині 1960-х однією американською театральною трупой у тюрмі для в'язнів, які очікують страти. Незважаючи на категоричне неприйняття подібного бачення власної творчості, Беккету не лишалося нічого іншого, як примиритися з таким режисерським прочитанням п'єси.

Попри невід'ємну своєрідність та унікальність драматургічної спадщини, п'єси Беккета власне обертаються навколо двох провідних констант – космогонії та есхатології, серії ключових мотивів, їхніх семантичних полів, що реалізуються у сюжетних зчепленнях та парадигмах на базі міфологічних уявлень, що оформлюються у міфопоетичній свідомості. Одержуючи нове суттєве звучання в різні епохи і формуючись у функціонально-семантичні "обертони", космогонічно-есхатологічна модель світу "театру абсурду", що пов'язується із, відповідно, створенням і знищенням світу, крізь низку символів, алюзій (тобто міфопоетичних трансформацій) свідомо чи то опосередковано звертається до усталених, традиційних сюжетів та образів. Одним із таких міфопоетичних знаків є образ "спасителя", міфема, що має давню традицію.

Семантичне поле міфемати "спаситель", що є провідною у п'єсі Беккета "Чекаючи на Годо", не можна розглядати окремо від цілої низки взаємопов'язаних із нею предикатів, як-от "створення світу", "кінець світу", "судний день", "друге пришествя". Сукупність зазначених семантичних відтінків міфемати "спаситель" надають їй важливої міфопоетичної інтертекстуальності, що автоматично перетворює будь-яку авторську концепцію світобачення на таку, яка має можливість розглядати з позицій певного традиційного світосприйняття, у нашому випадку – світосприйняття релігійного, а це, у свою чергу, нівелює унікальність авторської концепції, відводячи провідне місце власне міжособистісній та трансперсональній моделі традиційного світобачення. І

тоді вже сам драматург опиняється на позиції ре-інтерпретатора класичного сюжету відповідно із власною системою цінностей. У Беккета апеляція до релігійної парадигми має чіткий новозавітний вектор християнського віровчення. Авторська апеляція врешті-решт перетворюється на сумнів, заперечення та власне анти-парадигму, що і є суто абсурдистською міфопоетичною своєрідністю Беккета.

Здійснення мрій героїв трагікомедії "Чекаючи на Годо" пов'язується із приходом невідомого Годо, віртуальна постать якого уособлює відразу декілька міфем – чекання, надії, спасіння, міфему-образ месії та міфему-сюжету "кінця світу" та "другого пришествя". Комплекс зазначених міфем реалізується у п'єсі шляхом складної взаємодії між головними персонажами (Владімір, Естрагон, Поццо, Лакі), кожний з яких є типовим беккетівським героєм, тобто таким, який живе у тривимірному часі – щасливому минулому, сповненому страждань теперішньому та омріяному майбутньому. Біблійній темі відводиться провідна ніша у спілкуванні Владіміра та Естрагона. Так, Владіміра цікавить питання стосовно новозавітних Євангелій та, власне, чому людство увірувало в одне з них: "Владімір: Ти читав Біблію? <...> Пам'ятаєш Євангелія? <...> Наш спаситель. Двоє розбійників. Один, як виявляється, був спасений, а інший (шукає антонім до слова спасений)... проклятий <...> Але ж як так виходить <...> що з-поміж чотирьох євангелістів лише один говорить про спасеного <...> Чому, власне, треба вірити йому, а не іншим? (*пер. наш – О.К.*)". Ще одним біблійним новозавітним посиленням є бажання Естрагона бути як Ісус Христос: "Владімір: Але ж ти не будеш ходити босоніж!? Естрагон: Ісус ходив. Владімір: Ісус! До чого тут він? Ти ж не збираєшся порівнювати себе із Ісусом? Естрагон: Все своє життя я порівнюю себе із ним" (*пер. наш – О.К.*). Наступною біблійною алюзією, пов'язаною із Едемськими деревами пізнання та безсмертя, є абсурдне бажання Владіміра зробити ще одне дерево: "Владімір: Даваймо зробимо дерево. Задля рівноваги" (*пер. наш – О.К.*). Усі ці спорадичні міркування, в решті решт, приведені до єдиного знаменника – каяття. Мотив каяття реалізується завдяки, певною мірою фарсовим, проте спробам звернення до Бога: "Владімір: А що, як ми покаємося? Естрагон: У чому? Владімір: Ну... (розмірковує) Гадаю не треба вдаватися у дрібниці. Естрагон: У тому, що ми народилися? <...> Естрагон: Як гадаєш, Бог мене бачить? Владімір: Треба закрити очі <...> Естрагон: Господи помилуй! Владімір: (з жалем) А мене? Естрагон: Мене! Мене! Зглянься на мене! " (*пер. наш – О.К.*) Таким відчайдушним промовам з боку Естрагона передувало його ж усвідомлення своєї приреченості: "Естрагон: Я проклятий <...> Я у пеклі" (*пер. наш – О.К.*). Ще більш доцільними ці слова постають у контексті роздумів Владіміра щодо спасених та проклятих розп'ятих розбійників, а тому спершу безглузде бажання Естрагона повіситися вже не сприймається як простий фарс. Крім того, якщо припустити, що дерево у п'єсі, попри певне тяжіння до Едемських дерев пізнання чи то безсмертя, може розглядатися як дерево гіпотетичного зрадника – Іуди, то, власне, ідея покінчити собою таким чином є цілком логічною.

Стосунки пари Поццо :: Лакі є набагато складнішими, бо з самого початку базуються за чіткою ієрархією, згідно з якою господарю Поццо підпорядковується слуга Лакі, виконуючи накази без жодного нарікання. Лакі (*від англ. lucky – щасливий*) є водночас і найбільш міфопоетичною фігурою п'єси, яка увібрала в себе через власну покірність, стійкість, самозречення, риси новозавітного месії. В обох діях Лакі з'являється із мотузкою на шиї, кінець якої тримає Поццо, скеровуючи шлях слуги у першій дії та слідуючи за ним як за поводитирем у другій, опісля втрати зору. До того ж Лакі завжди несе валізу та інші речі господаря немов якась тварина, що її постійно підганяє батогами уперед Поццо¹. Постать Лакі, зважаючи на його зовнішній вигляд (виразка на шиї від мотузки) та послушницьку поведінку, збігається із ситуацією "мук господніх" новозавітного Ісуса перед хресною ходою до Голгофи. Прикутий мотузкою, Лакі, який тягне на собі чужі речі, немов хрест, епізодично повторює шлях месії, коли того передають римлянам після зради Іуди². Коли обидві пари зустрічаються, то Естрагон, невдовзі після необачної спроби допомогти Лакі, б'є, проклинає та плює на нього так само, як це робили на зламі тисячоліть римські воїни та юрба: "Естрагон: Свиня! <...> Зненацька скаженіє, б'є Лакі ногами, лається <...> Тварюка! (*пер. наш – О.К.*)". Проте саме він (Естрагон), дублюючи дії святої Вероніки, намагається витерти очі Лакі, коли той падає під важкістю ноші. Естрагон та Владімір у першій дії по черзі питають Поццо стосовно Лакі: "Чому він не кине ці речі? (*пер. наш – О.К.*)". Перефразовуючи їхнє запитання, Поццо, натомість, питає: "Чому, ви кажете, він не звільнить себе? " (*пер. наш – О.К.*). Риторична відповідь Поццо є майже прямим посиленням на узагальнюючу поведінку юрби навколо вже розп'ятого месії: "Врятуй себе! Якщо ти син Божий, зійди з хреста" (Матвій 27: 42) (*пер. мій – О.К.*)³, – і свідчить про страдницьку місію Ісуса на землі. Згодом виявляється, що, насправді, Поццо аж ніяк не утримує Лакі при собі, і якщо б той забажав, то відпустив би його, бо слуг у нього є вдосталь: "Поццо: Чому, ви кажете, він не звільнить себе? Давайте з'ясуємо. В нього немає права? Авжеж е! Виходить, він просто не бажає того. А чому питається? <...> Він хоче вразити мене, щоб я його тримав при собі <...> Він хоче розчулити мене, щоб я навіть й не думав розлучитися з ним <...> Він узяв собі в голову, якщо я побачу, як вправно він тягне той тягар, то й доручатиму йому це робити до сходу <...> Немов мені слуг бракує" (*пер. наш – О.К.*). Міркування Поццо знову збігаються із, власне, провідною ідеєю месії щодо впровадження релігійного віровчення попри нерозуміння оточуючих, вимушеності нести тягар за інших із надією на прозріння. Символічна постать Лакі надає п'єсі важливого ракурсу – ставить під великий сумнів цінність сповідання християнського вчення як такого. За минулих часів воно сприймалося неоднорідно, проте послідовно, наділене істинами, що, можливо, й не робили світ ідеальним,

¹ "Заходять Поццо та Лакі. Поццо веде Лакі за допомогою мотузки, що намотана на його шию, тому першим з'являється Лакі, за ним до середини кону тягнеться мотузка, аж тоді виходить Поццо. Лакі тягне важку валізу, розкладного стільця, кошик із їжею та пальто. В руках у Поццо – батіг" (*пер. наш – О.К.*).

² Поццо веде Лакі на ярмарок, щоб продати (паралель із символічним продажем Ісуса Іудою).

³ "Він інших спасав, – а Самого Себе не може спасти! Коли Цар Він Ізраїлів, нехай зійде тепер із хреста, – і ми повіримо йому!". Євангелія від Св. Матвія (27: 42).

але давали людям надію на його потенційне покращення, вдосконалення. З часом істини виявилися багато в чому химерами, а разом із їх знеціненням химерою ставала людина, яка їх сповідувала. У п'єсі ця розбіжність минулого та теперішнього, невідповідність ідеалу та, власне, позбавленої краси реальності простежується зі слів Поццо щодо стосунків із Лакі та думок з приводу танка, що його виконує на прохання господаря слуга⁴. Уся мінлива краса виявляється зведеною за теперішніх часів до одноманітного повторення простих рухів задля розваги двох розбійників (Естрагона та Владіміра). Деградація релігійного інституту, зрештою, віднаходить згодом своє логічне продовження у монолозі Лакі, що являє собою потік свідомості, – відому міфему-сюжет "Вавилонської вежі", що неї приречено вибудувати, наприклад, Вінні у "Щасливих днях", спілкуючись із порожнечою навколо, чоловік та жінки у "Грі", які промовляють одночасно чи то по черзі прокльони на адресу один одного з упевненістю, що вони у смітниковій урні самі, Крепп у "Останній півці Креппа", хаотично прослуховуючи записи на плівках різних часів. Майже беззмістовна "тирада" Лакі, по суті, зводить нанівець об'єктивність саможертвності, проте деякі репліки, що сприймаються як марення божевільного, фокусують нашу увагу на важливих екзистенціальних мотивах загального виродження світу. Промова Лакі являє собою несвідоме пародіювання наукового стилю у суміші із нез'ясованими даними соціальних, природничих, теологічних досліджень. Лакі намагається цитувати праці якихось учених, але єдиним конкретним висновком їхніх робіт є, власне, те, що вони лишилися незавершеними. Наукові предикати перемешуються із релігійними, завдячуючи у чомусь, просвітницькому колапсу Лакі, і наука, і релігія втрачають, до певної міри, свої ціннісні властивості. Тирада Лакі вирівнює споконвічний конфлікт пріоритету між двома соціальними інститутами, акцентуючи увагу на, власне, абсурдності обох за обставин, що склалися.

Будь-які наміри чи то нечисленні дії герої постійно узгоджують із віртуальним Годо. Він, власне, діє не особисто, а опосередковано – через хлопчика, який з'являється наприкінці кожної дії, повідомляючи пару Владімір :: Естрагон, що Годо сьогодні не прийде: "Владімір: Ти маєш повідомлення від містера Годо? Хлопчик: Так, сер. Владімір: Ну ж бо <...> Хлопчик: Містер Годо переказує, що сьогодні ввечері він не прийде, але завтра – обов'язково" (*пер. наш – О.К.*). Постає та роль, яку виконує хлопчик, багато у чому збігається із діями асистента та освітлювача п'єси "Катастрофа" – слугувати єдиною ланкою між потенційним божеством та, власне, маленькою людиною, тобто бути намісником Бога на землі чи то ангелом. Але у "театрі абсурду" Беккета роль таких провідників чи то месенджерів є доволі невдячною – їхня блага звістка аж ніяк не додає оптимізму змореним рутинною героєм, які незбагненно очікують на диво другого пришестя. Іншими словами, беккетівські месії, ангели, проповідники, пілігрими є, власне, тими сліпими поводитарями, що ведуть до прірви. Таким чином, ситуація міфему-сюжету "другого пришестя" збігається із провідною ідеєю іншої міфему – "зішестя у пекло", бо безстрокове очікування на дивовижну появу омріяного божества призводить, як ми переконуємося, лише до остаточного зубожіння людини, керує якою не сумління, а жах: "Естрагон: А якщо ми зречемося? (Пауза). Кинемо його чекати? Владімір: Він нас покарає" (*пер. наш – О.К.*). Караюча Воля Господа (у міфопоетичному плані божество п'єси збігається з іудео-християнським старозавітним втіленням Бога – Яхве чи то ісламським Аллахом, які, як відомо, є караючими, мстивими втіленнями божественного начала) відома нам на прикладі все тієї ж п'єси "Катастрофа" із перетворенням маленької людини на прислужницьку річ. Героями п'єси "Чекаючи на Годо" ніхто не керує – очікування виявляється їхнім власним абсурдним вибором. Такий вибір перетворює маленьку людину на річ без божественного втручання, тобто відбувається процес метафізичного самогубства людини, яке набагато страшніше за самогубство фізичне, що ним час від часу переймаються герої, – після метафізичного самогубства людина продовжує жити.

Повертаючись до сценічного вирішення п'єси та її релігійної парадигми американською трупною у 1960-х у тюрмі для в'язнів-смертників, позиція Беккета (власне, його неприйняття такого бачення п'єси) виявляється досить суперечливою. Крім того, подібна режисерська ре-інтерпретація є логічним продовженням поглядів драматурга на всесвіт, у якому приречені в'язні чекають на страту, смерть і все ж мають незбагненну надію на порятунок. Таким чином, "судний день" проживається людиною кожного дня, він же є й днем "страшного суду" і "кінця світу", що надають міфемі "спасителя" загальної абсурдистської космогонічно-есхатологічної перспективи. А тоді й міфопоетична концептуальність органічно вписується в систему традиційних історико-літературних процесів, бо показовим є, власне, передавання із епохи в епоху образів, мотивів, сюжетів, парадигм та світоглядів. Наразі відбувається не нововведення, а лише поглиблення, вдосконалення споконвічних способів творення художнього світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. <http://www.samuel-beckett.net>

Коляда О.В. Мифопоэтическая особенность мифемы-образа "спасителя" в драматургии абсурда (на материале пьесы С. Беккета "В ожидании Годо").

Статья рассматривает особенности функционирования мифемы "спасителя" в драматургии абсурда.

⁴ "Поццо: (із сльозами на очах) Колись він був таким добрим... завжди допомагав... розважав... мій ангел... а тепер...просто вбиває <...> Колись він танцював і фарандоль, і шотландський танок, і джигу, і фанданго, і навіть танок із волинкою. Задля сміху. А зараз лише ось що. І здогадайтеся, як він це називає. Естрагон: Агонія козла відпущення <...> Поццо: Тенета. Він гадає, що втрапив у сітку" (*пер. наш – О.К.*).

Kolyada O.V Mythopoetical feature of the "Saviour"-mytheme in the theatre of absurdity (based on S. Beckett's play "Waiting for Godot").

The article examines the peculiarities of using the "Saviour"-mytheme in the theatre of absurdity.